
Jean-Frédéric de Hasque

Corps filmant, corps dansant

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Jean-Frédéric de Hasque, « Corps filmant, corps dansant », *Parcours anthropologiques* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 30 septembre 2014, consulté le 01 octobre 2014. URL : <http://pa.revues.org/318>

Éditeur : Centre de recherche et d'études anthropologiques (CREA)

<http://pa.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://pa.revues.org/318>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

© Créa

Corps filmant, corps dansant

Jean-Frédéric de Hasque

LAAP, FNRS

Université Catholique de Louvain, Belgique

L'ethno-cinéaste manipulant seul, sans équipe, une caméra sur le terrain, est-il à même de produire des données ou n'est-il qu'un simple illustrateur en images, au service du support écrit ? Cette question qui émaille l'histoire de l'anthropologie audio-visuelle depuis plusieurs décennies (Rouch, 1979 ; Colleyn, 1992 ; Ruby, 1998 ; Piault, 2000), est exacerbée aujourd'hui par l'existence de matériel miniaturisé de haute qualité qui permet de suivre au plus proche les personnes.

Ce mode de filmage permet d'accompagner les sujets dans tous leurs déplacements, de traduire le rythme d'une manifestation, ses préparatifs et les négociations qui se déroulent en coulisses, de suivre les activités quotidiennes d'un paysan de l'aube à la nuit, en restant à l'affût des paroles qui ponctuent son labeur, etc. Dès lors, l'anthropologie visuelle donne une large part à une immersion filmée en *solo* et offre une ethnographie plus sensorielle. En ce cas, techniquement les choix de tournage et de montage laissent à l'image et son « direct » la faculté d'exprimer le propos du chercheur, en estompant ou supprimant le commentaire. Au-delà du choix esthétique qu'elle représente cette démarche peut s'avérer utile et nécessaire pour récolter des données sur le terrain, par exemple, en présence d'hommes politiques pour enregistrer les creux du discours (Abélès 1989), lorsque l'on doit sortir de la parole convenue émanant du pouvoir (Banegas & Warnier, 2001), ou encore, si l'on désire saisir ce qui est de l'ordre du non-exprimé par une parole (Vuilleminot, 2011). Grâce à l'équipe technique réduite à sa plus simple expression, ce type de restitution audio-visuelle – à la fois esquisse de l'observation lors du tournage (ce qui dans une ethnographie écrite correspond au carnet) et élément définitif de l'écriture filmée (ce qu'est le texte) – permet d'être au plus proche des événements, des protagonistes et offre la plus grande disponibilité vis-à-vis de ses interlocuteurs. Elle incite à une démarche axée sur le corps du filmeur et peut enregistrer les événements de terrain en s'intéressant à des éléments moins directement observables mais qui, paradoxalement, peuvent être suggérés par la caméra, stimulant les interactions corporelles entre filmeur et filmé (Mac Dougall, 1979 : 97).

Cette approche méthodologique particulière, prenant en compte pour une large part le corps, a-t-elle une influence épistémologique sur la récolte de données ? L'utilisation d'une caméra, grâce au positionnement particulier

qu'elle implique, favorise-t-elle la création d'une relation de connivence entre filmeur et filmé ? Cette relation serait activée par le protocole d'observation filmique, lié d'une part à la technique (prendre en compte la lumière, le son, gérer le poids du matériel, recharger les batteries...) et d'autre part, au fait que la caméra en tant qu'objet intermédiaire entre deux individus, installe par son mode de captation du réel, un rapport particulier entre le filmeur et le filmé. De plus, pour Christian Lallier, la présence de la caméra ne semble pas perturber le face à face, le filmé *faisant semblant de ne pas la voir* (2011 : 116).

La proposition d'une anthropologie visuelle axée sur l'implication corporelle, autant celle du filmeur que du filmé, a été faite, il y a longtemps déjà, par Jean Rouch qui soutenait l'emploi d'une caméra portée : « pour moi, donc, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra ; de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme » (*op.cit.* : 63).

L'engagement physique n'est pas pour autant une condition *sine qua non* du film ethnographique. A l'époque, il n'est pas partagé par Margaret Mead qui considère plutôt l'appareil comme un enregistreur de données, quitte à le placer sur un trépied, afin de saisir au mieux les détails des visages, des accoutrements, des rites. Si elle n'opte pas pour une caméra mobile, elle n'en attache pas moins d'importance à la proximité des corps comme source informative (Tanio, 1994). Et ni l'un, ni l'autre ne mettent en cause la validité scientifique d'une observation à la caméra, comptant même sur la miniaturisation et la démocratisation des appareils pour propager le travail d'observation à la caméra¹ (Mead, 1979 : 13 ; Rouch, *idem* : 5).

LA GESTUELLE FILMIQUE COMME « MOTEUR ÉPISTÉMOLOGIQUE »

La réflexion simultanée sur la technique (caméra + micro) et une manière de filmer (réalisateur / cameraman) qui va s'opérer dans les années 1960 et 1970 va inaugurer un tournage *plus corporel*. Les deux facettes de la pratique cinématographique proposeront une manière d'être sur le terrain qui se marquera par l'emploi de caméras mobiles. L'on verra des petites équipes techniques travaillant avec des opérateurs filmant à la main levée. Les cinéastes de la « Nouvelle Vague² » reconnaîtront d'ailleurs en Rouch l'un des

¹ « Sans doute, personne n'ignore plus aujourd'hui l'importance grandissante des techniques audiovisuelles dans le domaine des sciences humaines. Mais pour la plupart il s'agit d'avantage d'illustrations ou d'outils sophistiqués d'enquêtes que d'une remise en question permanente des théories ou des pratiques de disciplines qui, pourtant, paraissent solidement codifiées. D'où, comme le souligne précisément Margaret Mead, ce phénomène de rejet de l'objet filmé par la majorité des anthropologues. » (Rouch, 1979 : 5)

² Nouvelle Vague : Terme inventé en 1957 par Françoise Giroud journaliste écrivaine française, il désigne une période du cinéma français qui débute à la fin des années 1950, est incarnée par des réalisateurs qui au départ écrivaient dans la jeune revue de l'époque Les

précurseurs (Rouch, *op.cit.* : 9). Pour le tournage de *Chronique d'un Été* il engagera le cadreur canadien Michel Brault considéré comme l'auteur du premier film «c améra à l'épaule ». Cette pratique sera qualifiée de « Cinéma Direct » ou « Cinéma Vérité » et les critiques parleront d'une « living camera » (Piault, *op.cit.* : 141).

Ce bouleversement méthodologique est souligné par Marc Henri Piault qui voit là le point de départ d'une démarche renouvelant l'épistémologie et la méthodologie de toute la discipline :

Nous devons donc traiter d'une question générale, celle de la validité, de l'extension et de la spécificité éventuelle d'une démarche d'anthropologie visuelle par rapport à la restitution et aux réflexions écrites prédominantes jusqu'à présent. Nous devons également chercher ce qui dans ses procédures peut apporter à l'ensemble de la discipline et, le cas échéant, modifier ses méthodes et ses perspectives (*idem* : 12).

Ainsi le souhait de Rouch, annonçant plus de films qui partageront une « identité de point de vue » avec l'écrit, n'aura peut-être pas eu le succès quantitatif escompté mais aura qualitativement offert des films qui permettent de réfléchir sur l'épistémologie et la méthodologie de la discipline (Rouch, 1979 : 5). De nombreux auteurs dans son sillage discuteront de la place du chercheur sur le terrain, de ses modes d'enquêtes, de l'écriture et la narration de l'expérience ethnographique et consacreront l'importance du corps-filmant (de Heusch et Morin, 1962 : 6-17 ; Mead, *op.cit.* : 13; Young, 1979 : 75). Au moins deux anthropologues-filmeurs contemporains, Nadine Michau et Christian Lallier, confirment cette posture quand ils écrivent : « La présence du cinéaste impose à chacun des attitudes révélées par la caméra » (Michau, 2006 :10), ou encore, «l'acte de filmer se pose comme une des conditions de l'enquête de « terrain », comme une modalité de la pratique ethnographique.» (Lallier, *op.cit.* : 107).

La place et le rôle de la caméra, comme objet visible et mécanique révèle et déplie les étapes d'un processus qui mêle observation et écriture. Son statut d'intermédiaire entre filmeur et filmé synthétise une présence physique et une capacité d'intellection de données. Comme le précise Lallier : « L'observation filmée ne consiste pas à simplement observer avec une caméra, comme si le seul usage d'un dispositif technique déterminait une pratique de terrain. » (*idem* : 105).

La caméra en tant qu'objet situé entre deux protagonistes, l'un filmant, l'autre étant filmé, met en corrélation et symbolise donc, tout en le

Cahiers du Cinéma. Parmi les cinéastes les plus connus, citons : Resnais, Godard, Marker, Rivette, Varda, Truffaut. Ils revendiquent un cinéma « nouveau » débarrassé de scénarios ou de jeu d'acteurs issus du théâtre. Ce changement artistique accompagne des innovations techniques qui le favoriseront en offrant des caméras plus légères et l'enregistrement du son sur bandes magnétiques.

concrétisant, l'acte physique d'enregistrement (appuyer sur le bouton et cadrer). En ce cas, quelle est la place du chercheur sur le terrain, quand la caméra, tout en étant l'enregistreur de données, devient un intermédiaire qui influence son insertion ?

De la relation interdépendante entre le chercheur, l'informateur et le cadre de leur rencontre dépendra la nature des données filmées qui serviront ensuite de matériau de base pour l'écriture. Ainsi, les interactions corporelles entre filmeur et filmé ont à l'évidence une incidence sur l'écriture. Si la qualité de l'écriture finale dépend d'une interaction corporelle et du maintien de cette interaction sous la forme d'une relation qualitative, la démarche filmée appelle nécessairement une posture *impliquée* ou, à tout le moins, *participante*.

UNE POSTURE IMPLIQUÉE PRODUCTRICE DE DONNÉES VISUELLES

En dissociant le geste technique de celui de l'écriture (Lallier, *ibid.* : 106), la caméra tout en garantissant la relation qui à terme permettra la restitution finale, pose de façon singulière la question de l'articulation entre l'observation et la traduction de celle-ci pour le chercheur. Comme évoqué plus haut, la caméra installe un climat relationnel régi par une modalité basée sur ce que Lallier appelle un déni réciproque : *je suis filmé, mais je fais comme si je ne le savais pas* (*ibid.* : 116-117). Cette modalité de l'acceptation d'une effraction, *de ne pas refuser de voir sa vie ou un échange d'ordre privé rendu public par son enregistrement*, crée ce que j'appelle une *connivence* entre le chercheur et l'interlocuteur. Si cette relation de proximité et d'entendement tacite, de connivence, n'est pas uniquement le fait d'une rencontre filmée, mais d'une implication de son auteur³, je postule que la relation privilégiée, estimée et jaugée par les mouvements du corps est exacerbée par la caméra.

En tant qu'ethno-cinéaste j'ai pu expérimenter plusieurs fois ces *rencontres à la caméra* où se formalise le lien à travers le geste physique. Ce sont d'ailleurs des circonstances de terrain qui m'ont suggéré le parallèle entre le corps du danseur et celui du filmeur. Dans mon enquête actuelle, auprès du Lions Club⁴ du Bénin, j'ai été amené à filmer en passant d'une salle de réunion à une voiture ou à une autre salle, comme un suiveur, caméra au poing sans trépied.

³ Cela peut également concerner un chercheur « au carnet » dont le terrain appelle à une participation qui touche physiquement, mentalement voire spirituellement (Vuilleminot, 2011 : 101).

⁴ Fondé en 1917 aux Etats-Unis, l'association caritative Lions Club International est implantée au Bénin en 1961. Elle y prospère depuis lors, malgré un gel des activités entre 1978 et 1981 sous le régime marxiste-léniniste du Colonel Kérékou. Aujourd'hui les 35 clubs et les 1000 membres font du Bénin un des pays du Continent Africain les plus importants dans le « monde Lions ». Ma recherche consiste notamment à analyser les raisons et les mobiles de

Dès lors, la ciné transe comme définie par Rouch⁵ est un dispositif filmique qui mobilise au moins deux corps, dont l'un est porteur d'une caméra qui permet à son détenteur de rentrer en résonance avec celui ou ceux qu'il filme. Rouch envisage de cette manière une possibilité de s'approcher, de se mettre en condition et de filmer les interactions entre protagonistes animés par des tensions invisibles. Ainsi écrit-il :

Cette improvisation dynamique - que je compare souvent à l'improvisation du torero devant le toro- ici, comme là, rien n'est donné à l'avance, et la suavité d'une faëna, n'est pas autre chose que l'harmonie d'un travelling marché en parfaite adéquation avec les mouvements des hommes filmés. (*idem* : 63)

Un exemple particulier de ce type de relation est celui du danseur Israel Galván, dont Georges Didi-Huberman nous dit que, par sa présence, il installe une tension qui incite le spectateur à être d'abord attentif à sa prestation puis à ressentir le besoin de danser à son tour. En filmant le danseur, le réalisateur tente de communiquer cet état et va également être pris, comme l'est le spectateur, par l'envie de danser. Pour entrer en contact avec son public et transmettre l'intelligibilité de ses mouvements ou de ses phases statiques, le danseur se doit d'installer un rythme qui transforme ses mouvements, ils ne sont plus perçus comme de *simples* gestes ou prouesses, mais ils s'inscrivent dans un espace désormais perceptible, une sorte de vibration spatiale. C'est cette implication corporelle qui construit la présence d'Israel Galván, qui *capte* le public. « Il semblait plutôt danser avec sa solitude, comme si elle lui était, fondamentalement, une solitude partenaire. (...) Israel Galván, lui, ne se montre pas. *Il apparaît*. Cela veut dire qu'il crée, d'abord les conditions - spatiales et temporelles, rythmiques pour tout dire - de son absence », écrit Georges Didi-Huberman (2006 : 15-18).

Cette solitude partenaire et collégiale me fait songer au jeu relationnel qui se tisse entre l'anthropologue-filmeur et «les gens de son terrain». Il se vit un échange qui pourrait transformer le filmeur en danseur, alors qu'au départ il était le spectateur devant un homme qui dansait. Ce tour de *passe-passe* et cet échange de rôle s'opèrent par la gymnastique des corps. Celui qui veut filmer

l'extension du nombre de clubs dans ce pays ouest africain, et à définir l'éthos des nouveaux nantis qui s'y affilient.

⁵ Jean Rouch, ethnologue cinéaste français (1917-2004) a imaginé le terme de ciné transe qui a fait fureur depuis, pour décrire la fusion entre le corps du chercheur et sa caméra lorsqu'il filme ses interlocuteurs, en mouvement : « (...) pour moi, donc, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra; de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme. (...) le caméraman réalisateur pénètre réellement dans son sujet, précède ou suit le danseur, le prêtre ou l'artisan, il n'est plus lui-même mais un "oeil mécanique" accompagné d'une "oreille électronique". C'est cet état bizarre de transformation de la personne du cinéaste que j'ai appelé, par analogie avec les phénomènes de possession, la «ciné - transe».» (Rouch, op.cit. : 63)

un danseur ou un interlocuteur se trouve contraint à bouger lui-même ou à danser lui-même pour installer une relation de confiance et de réciprocité. Si je décide d'aller filmer un paysan dans son champ, il est probable qu'il ne me donnera pas à voir et que je ne le regarderai pas de la même façon dans son champ, si j'y arrive en voiture plutôt que l'avoir accompagné à pied jusque-là. Aussi, de regardeur passif, l'anthropologue devient peu à peu acteur - filmeur et se travestit en danseur.

Du point de vue de la captation d'images et de la récolte de données ethnographiques, le filmé et le filmeur s'effacent pour laisser place à des corps et à des battements. Par exemple, dans mon film *Le Camp*, un passage montre la rénovation d'une petite maison de terre, on entre par une séquence de chants et de coups de marteau d'un charpentier, qui créent un rythme soulignant les mouvements du corps qui s'inscrivent dans le cadre de la caméra. Par association visuelle et auditive, la scène suivante montre une chorale pentecôtiste chantant et dansant en une ronde qui fait écho au rythme initié par le charpentier. Les images et le son produisent un effet similaire à l'écoute d'un disque ou d'un concert et sur ce mode sensitif s'inscrit un battement dans le corps du spectateur qui lui fait comprendre ce qui se vit dans un camp de réfugiés. Corps et caméra deviennent les médiateurs de la vie du camp, en écrivant la partie narrative. De cette double présence dansée dépend la poursuite de l'observation ; un faux-pas, un geste à contretemps et la relation est brisée.





Images provenant du film : © *Le Camp*, JF de Hasque, 2012

Un des biais majeurs de la posture ethnographique impliquée est le franchissement de la ligne qui sépare le chercheur des informateurs, ou encore de passer de l'observation participante à la participation observante, un pas trop loin ou trop court. Le but du chercheur est d'abord et avant tout la récolte de données de qualité. L'anthropologue filmant ne fait pas exception. L'emploi d'une caméra me semble être un des moyens de pouvoir s'approcher au plus près de nos interlocuteurs sans basculer définitivement de leur côté.

En reprenant l'exemple de la chorale pentecôtiste, la caméra nous fait entrer dans le local de répétition pour garantir la qualité des données mais elle est aussi le prétexte à s'approcher des personnes, à me faire entrer à l'intérieur de cette ronde - au-dedans et à distance tout à la fois - et l'objet visible qu'est la caméra fait que ma présence est comprise et acceptée par tous.

En d'autres termes, l'échange et la négociation qui s'opèrent spatialement mais aussi politiquement (dans les regards et les gestes échangés) entre les deux danseurs que sont devenus filmeur et filmé, posent la question du statut de celui qui filme. Christian Lallier va encore plus loin, se demandant quelle est la place du chercheur, et « s'il peut ainsi participer à la production symbolique des échanges observés » (*op.cit* : 125). Garde-t-on sa crédibilité d'observateur et d'ethno-cinéaste en étant rentré dans la danse ? Oui, précise Christian Lallier si l'on peut distinguer *ce qui fait frontière*, si les entités sont encore dissociables en quelque sorte : « (...) l'opération fondamentale procède de l'interaction entre filmant et filmé, au sens où la condition de possibilité de filmer autrui repose précisément sur ce rapport réciproque où chacun sait bien qu'il est le public de l'autre » (*idem* : 119).

Ainsi le danseur nous invite et en même temps crée les frontières, il délimite un espace où l'échange entre regardeur et regardé est codifié, tout en étant mouvant et incertain. Cette interprétation de *l'occupation de l'espace* énonce les conditions du terrain ethnographique.

Dans un autre contexte, Nadine Michau relate un échange similaire, qui est muet entre deux corps qui *s'acceptent* et se ménagent une place, dans l'espace restreint d'une cabine de salon de beauté. Elle y a introduit sa caméra, le ballet est plus feutré mais la contorsion des corps renvoie également à l'existence de territoires distincts.

A l'institut de beauté, le corps du cinéaste occupe une place importante dans l'étroite cabine de soin. Le silence doit s'installer progressivement afin que la patiente parvienne à l'état de relaxation souhaité. Nous avons décidé de filmer pieds nus et adoptions des postures acrobatiques afin de ne pas heurter des éléments du dispositif de travail également en contact avec les corps filmés. Lorsque, par exemple, nous nous trouvons à l'extrémité du fauteuil de soin et tentions d'approcher notre caméra du visage de la cliente, nous devons nous courber et nous retrouver en équilibre de façon à ce que notre corps ne pèse sur aucun point d'appui en contact avec le corps de la cliente. (...) Le corps filmant s'adapte au corps du sujet qu'il filme, se transforme, en épouse les contours. (Michau, *op. cit.* : 21-22).

Ainsi, l'emploi d'un appareillage comme une caméra, par son rôle d'intermédiaire, permet à la fois de faciliter notre insertion et notre mise en tension (en résonance) mais maintient également une distance. Le double statut de la caméra, alibi pour le filmeur et instrument d'enregistrement, autorise à se mouvoir socialement afin de tracer l'écriture du film. Claudine de France postule même que ce double statut de la machine l'assujettit irrémédiablement au corps de celui qui la manipule.

Même en partie extériorisé dans une machine qui lui impose de nouvelles formes de délimitation et de déplacement par les cadrages grossissants, les sauts dans l'espace et dans le temps du montage discontinu, le corps du cinéaste demeure le seul support de ses arrêts et trajets. Et c'est de leur combinaison que naît une écriture dont l'image trahit les contours et le cheminement. (1979 : 152)

UNE ÉCRITURE « DANSÉE » À LA CAMÉRA, CHEVILLÉE AU CORPS : QUEL OBJECTIF ?

Se concentrer sur la capture et la restitution de gestes et de silences produit des données sensibles, lorsque l'action surgit avant même de se donner pleinement à voir. Précisément, les tranches filmées de Rouch ont, entre autre, pour but de communiquer l'élan physique rituel qui *fait vivre* l'événement et lui donne sa raison d'être. En mettant l'accent sur la concentration de joueurs de tambour, sur les reprises autant que les moments suspendus et silencieux, il communique au spectateur plus que la description d'un rite, l'investissement des personnes.

Un autre exemple de ce type d'écriture visuelle se trouve dans les deux films *War Room* (Pennebaker, Hegedus, 1993) et *1974, une Partie de Campagne*

(Depardon, 2002) où les réalisateurs saisissent les longues déambulations, avant d'accéder au studio de TV, ou les temps morts lors de réunions sous des lumières blafardes durant les campagnes électorales de Bill Clinton et de Valéry Giscard d'Estaing. Concrètement, les sons, les paroles, les cris sont enregistrés pour exposer ce qui ne se voit pas et stimuler les sens. En filmant les informateurs dans des situations de transition, de préparation, dans des moments intermédiaires, le réalisateur récolte des images et des séquences non convenues et non fabriquées, *comme autant de creux du discours* chers à Marc Abélès (*op.cit.*).

La démarche filmo-ethnographique s'appuie autant sur des échanges *relationnels* que *physiques*, permettant la description d'une situation sociale à partir des corps. *La proximité induite par l'acceptation réciproque de la présence de la caméra va conduire au pacte qui permet la production de données*, ce que Lallier lit comme une « transaction de valeurs ».

La relation à la caméra repose ainsi sur une sorte d'équilibre des intérêts entre filmant et filmé. (...) la situation de tournage ne correspond pas simplement à une personne filmant une autre personne, mais à une transaction de valeurs : entre la satisfaction, pour l'une, de « se faire filmer » et la possibilité, pour l'autre, de « se faire son film » en enregistrant des activités qu'elle n'a pas mises en scène. (*op.cit.* : 120)

J'ai fait l'expérience de cet intérêt mutuel en filmant des membres du Lions Club Béninois au cours d'une opération caritative de don de sang. Dans cette circonstance particulière, où les protagonistes sont en *représentation* médiatique orchestrée par leurs soins, un filmage près des corps permet de décrire le contexte mais aussi de cerner l'attention et l'empressement que suscitent leurs uniformes.

Une même séquence d'images peut ainsi décrire sans interview, ni commentaire, le *modus operandi* caritatif et la force de représentation que détient le Lions Club auprès du public. Au cours de celle-ci, nous percevons l'équilibre des forces en place. A l'extérieur, un grand calicot blanc signale l'événement et précise que des dons (des ordinateurs, du matériel médical) ont également fait l'objet d'une cérémonie. Après les discours, les généreux donateurs font la queue devant le bâtiment de transfusion sanguine. Ces images donnent à cette action caritative l'aspect d'une métaphore sensuelle sur la place des puissants face aux pauvres.

Les membres du club ont l'air de *gisants à la seringue* et exposent leur corps « pour donner l'exemple ». La mise en scène des corps allongés et du flux sanguin qui circule doit prouver aux non-Lions, les pauvres, que cet acte médical est sans danger. La meilleure preuve en est que les corps exposés sont riches. Après le tournage lors du réexamen des *rushes*, apparaît une image médicalisée en correspondance à celle du sang de *riche* qui remplit les poches de plastique transparent. Cette médiatisation de la transfusion provoque un choc chez les spectateurs ouest-africains pour qui l'hôpital public est plus

souvent synonyme de mouvoir que de lieu de guérison et de don. Le sang de ceux qui sont considérés comme une incarnation de la puissance occidentalisée, matérialise par son exposition sous les projecteurs, le statut que le public leur octroie et convoque les figures de l'invisible dans un mélange de puissance magique et d'entraide sociale.

L'image filmée renvoie ainsi un double reflet au spectateur, celui du calme et du progrès incarné par les Lions affichant leur richesse et leur « savoir moderne », et celui d'un jeu d'inversion des polarités : le riche se mettant en danger pour le pauvre, allant jusqu'à risquer sa vie. L'aspect solennel est renforcé par les uniformes qui transforment un acte médical en un geste politique et donne l'impression d'une mise en acte rituelle; celle-là même dont parlent Houseman et Séveri, soulignant une relation qui conserve les clivages – ici, d'écart socio-économique – tout en installant une proximité :

La ritualisation ne détermine pas une typologie d'actes mais décrit une modalité particulière d'action. Celle-ci n'est définie ni par ses propriétés fonctionnelles, ni par une sémantique, ni par des caractéristiques de type syntaxique, ni par des qualités relevant de considérations pragmatiques, mais avant tout par la mise en place d'une certaine forme relationnelle. (1994 : 204)

Le *rite* de ce don de sang renforce le décorum arboré habituellement par les Lions.





Images provenant du tournage : © Les Lions Club du Bénin, JF de Hasque, 2014

Pour l'ethno-cinéaste il s'agit d'opérer une adéquation entre sa position « technico - physique » de filmeur et son aptitude (sa clairvoyance et son attention) à déceler les éléments narratifs qui s'inscrivent dans un espace *habité* et se manifestent au travers du corps des *autres*, les filmés.

Travailler et faire une ethnographie à partir des corps prend un tour inédit en adoptant la caméra dans la mesure où elle participe, en tant qu'objet manipulé par un corps, à ce que Lallier appelle « une pratique sociale singulière ». La caméra n'est pas l'équivalent du stylo qui aurait enregistré ce que le cinéaste aurait *directement* observé, au contraire elle serait un des éléments qui met les corps en action et en relation (Lallier, *op.cit.* : 106).

Comme dit plus haut et pour synthétiser, l'approche ethnographique filmée au plus près des corps est un mode sensitif de recherche en sciences sociales que les anthropologues ont initié à partir des années 1960 en filmant sans trépied. La caméra portée produit des données qui sont le fruit d'interactions corporelles, elle permet de s'approcher des informateurs sans que le chercheur ne soit perçu comme quelqu'un d'invasif ou transgressant des interdits. Au contraire, la caméra justifie une présence à proximité. L'analogie avec la danse montre que l'ethno-cinéaste doit se mouvoir pour comprendre une situation sociale, et qu'être dans une dynamique participante ne lui fait pas pour autant perdre son statut de chercheur.

La relation sociale singulière (Lallier, *idem*) qui se façonne autour de la caméra, permet à l'opérateur un autre mode narratif que celui de la description en images, qui ne serait qu'observation distante. Ainsi l'anthropologie visuelle à la « caméra portée » interroge autant la relation entre chercheur et informateur que la qualité du regard du chercheur sur cette relation. L'écriture finale (le film) composée d'un matériau fait d'interactions non verbales, repose essentiellement sur le ressenti plutôt que l'explicatif, le mouvement des corps, la précision des gestes constituant des données discursives tout autant que visuelles et esthétiques.

BIBLIOGRAPHIE

Marc ABELES, « Pour une anthropologie de la platitude », *Anthropologie et Sociétés*, vol.13, n°3. 1989, Paris, pp. 13-24.

Richard BANEGAS & Jean-Pierre WARNIER, « Nouvelles figures de la réussite et du pouvoir », *Politique africaine*, N° 82, 2001, pp. 5-23.

Emilie de BRIGARD, « Histoire du Film Ethnographique », in Claudine de FRANCE (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Cahier de l'Homme, Paris, Mouton, 1979, pp. 21-52.

Michel BURNIER, « Les possibilités d'une sémiologie de l'image optique », Un séminaire inédit du CECMAS (novembre 1966), *Communications*, n°80, 2006, pp. 53-62.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Le danseur des solitudes*, Paris, Editions de Minuit, 2006.

Claudine de FRANCE, *Cinéma et anthropologie*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1982.

Claudine de FRANCE, « Corps, matière et rite dans le film ethnographique », in Claudine de FRANCE (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Cahier de l'Homme, Paris, Mouton Editeur, 1979, pp. 139-163.

Claudine de FRANCE, « L'analyse praxéologique. Composition, ordre et articulations d'un procès », *Techniques et culture*, n°1, janvier-juin 1983, pp. 147-170.

Luc de HEUSCH, *Cinéma et Sciences Sociales*, Rapports et documents de Sciences Sociales, Unesco, n°16, 1962.

Michael HOUSEMAN & Carlo SEVERI, *Naven ou Le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1994.

Christian LALLIER, « L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique », *L'Homme*, 2011, n°198-199, pp. 105-130.

David MAC DOUGALL, « Au-delà du cinéma d'observation », in : Claudine de FRANCE (dir.) *Pour une anthropologie visuelle*, Cahier de l'Homme, Paris, Mouton, 1979, pp 89-104.

Margaret MEAD, « L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale », in Claudine de FRANCE (dir.) *Pour une anthropologie visuelle*, Cahier de l'Homme, Paris, Mouton, 1979, pp. 13-20.

Nadine MICHAU, « Filmer les soins de beauté », in Annie COMOLLI et Claudine de France (dir.), *Corps filmé, corps filmant*, Cinéma & Sciences humaines, Université Paris X-FRC, 2006, pp. 5-38.

Philippe PERSON, « A-t-on le droit de critiquer la Nouvelle Vague ? », *Le Monde diplomatique*, février 2009 [en ligne]. URL : www.monde-diplomatique/monde-diplomatique.fr/2009/02PERSON/16828

Marc Henri PIAULT, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan, 2000.

Jean ROUCH, « Introduction », in Claudine de FRANCE (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Cahier de l'Homme, Paris, Mouton, 1979, pp. 53-72.

Jay RUBY, "The Death of Ethnographic Film", communication présentée à l'American Anthropological Association meetings, *Seeing Culture: The Anthropology of*

Visual Communication, Temple University, Philadelphia, 1998 [en ligne]. URL : <http://astro.temple.edu/~ruby/aaa/ruby.html>

Nadine TANIO, « Photographier Bali : la vision, la réflexivité et le réel ethnographique », *Images et Sciences sociales, Xoana* n°2, 1994, pp. 27-48.

Anne-Marie VUILLEMENOT, « L'anthropologue initié : Parcours impliqué », in Julie HERMESSE, Michael SINGLETON, Anne-Marie VUILLEMENOT (dir.), *Implications et explorations éthiques en anthropologie*, Investigations d'anthropologie prospective, Louvain la Neuve, Academia L'Harmattan, 2011, pp. 95-116.

FILMOGRAPHIE

Jean ROUCH & Edgar MORIN, *Chronique d'un Été (Paris 1960)*, Argos Films, 1961

David PENNEBAKER & Chris HEGEDUS, *The War room*, PENNEBAKER - HEGEDUS Film, 1993

Raymond DEPARDON, *1974 Une partie de campagne*, Palmeraie Productions, 2002

Jean-Frédéric de HASQUE, *Le Camp*, Michigan Production, 2012

Jean-Frédéric de HASQUE, *Les Lions Club du Bénin*, Michigan Production (en cours).

RÉSUMÉ : Le texte se penche sur la validité d'une anthropologie en images qui s'intéresse aux interactions gestuelles, celles-ci étant filmées par une caméra portée, sans trépied. Cette démarche spécifique de l'ethnographie visuelle pose la question de la place et du statut de l'anthropologue s'impliquant dans la rencontre avec ses interlocuteurs. En prenant pour exemple des séquences de terrains filmés, je postule que l'emploi de la caméra crée une connivence entre filmeur et filmé qui permet une ethnographie de qualité, au plus près des corps, par une restitution de données non-verbales.

MOTS-CLÉS : anthropologie visuelle, corps, danse, sensation, qualitatif, interaction, narration